

## «LA RUEDA DE LA FORTUNA» DE MIRA DE AMESCUA Y LA POLÉMICA SOBRE EL «HERACLIO» ESPAÑOL

Miguel GALLEGO ROCA

La fortuna del teatro de Mira de Amescua ha sido diversa y contradictoria. Basta repasar los primeros estudios sobre su persona y su obra para detectar determinadas constantes críticas que han marcado, positiva o negativamente, el posterior acercamiento a su teatro. Responsables de ese estado de cosas han sido la historiografía romántica y la erudición decimonónica, al fundir un estereotipo biográfico conflictivo con una caótica personalidad creadora, de forma que datos de la biografía, ilustrada con su origen ilegítimo y varios acontecimientos que parecen manifestar un carácter violento, han servido en ocasiones para explicar desórdenes y excesos de sus obras<sup>1</sup>. Hasta no hace mucho, y salvando las excepciones, las historias de la literatura española han ofrecido una imagen distorsionada de Mira de Amescua que, sin duda, es producto de las mediaciones citadas.

Nos interesa aquí prestar atención a una de esas coordenadas críticas que han articulado los juicios de valor sobre su teatro. Es quizás una de las más extendidas en los estudios amescuanos y seguramente la menos documentada: se trata de apreciar el corpus dramático de Mira como plétora de tramas argumentales y personajes escénicos de la que se abastecen abusivamente otros autores, españoles y franceses, del siglo XVII. En opinión de Valbuena Prat las piezas de Mira adolecen de la falta de pulimentación necesaria para dar coherencia a la riqueza de asuntos que en ellas se tratan. La conclusión de Valbuena

<sup>1</sup> Para un completo estudio de la biografía de Mira y sus fuentes vid. James A. Castañeda, *Mira de Amescua*, Boston, Twayne Publishers, 1977; y también el resumen de este mismo autor en su introducción a la edición de Antonio Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, Madrid, Cátedra, 1984.

es que cada comedia de Mira ofrece temas para varias piezas<sup>2</sup>. En el mismo sentido se expresó Fitzmaurice-Kelly, en las ediciones inglesas de sus historias de la literatura española, afirmando que la reputación de Mira se basa menos en el valor de sus obras que en el hecho de que sus temas hayan sido utilizados por autores contemporáneos a él<sup>3</sup>.

Opiniones como éstas, que subrayan el heteróclito entramado temático y estilístico del teatro de Mira, lo sitúan como fuente fecunda de autores contemporáneos y posteriores a él en detrimento de su valor intrínseco como autor dramático. En cuanto al elenco de obras utilizadas por otros autores la unanimidad de la crítica es casi absoluta: *El esclavo del demonio* es el modelo de *Caer para levantar* de Moreto, Cáncer y Matos Fragoso, así como de *La devoción de la cruz* de Calderón; *El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario* es origen de *La república al revés* de Tirso y del *Bélisaire* de Rotrou; en *La adversa fortuna de Don Bernardo de Cabrera* está el germen del *Don Bertrand de Cabrière*, también de Rotrou; *Galán, valiente y discreto* sirve a Ruiz de Alarcón para *Examen de maridos*; *El palacio confuso* a Corneille para *Don Sanche d'Aragon*; por su parte *La rueda de la fortuna* inspira *En esta vida todo es verdad y todo mentira* de Calderón y el *Héraclius* de Corneille<sup>4</sup>. Todas ellas procederían, como señaló Valbuena,

<sup>2</sup> Antonio Mira de Amescua, *Teatro*, prólogo, edición y notas de Ángel Valbuena Prat, t. 1, Madrid, Clásicos Castellanos, 1926, pp. 18-19: «En Mira de Amescua vemos, también, una sucesión de escenas, muchas veces sin trabazón íntima. Al lado de fuertes momentos de pasión y lucha psicológica se desenvuelve una intriga fría y convencional. De una sola comedia se pueden sacar temas para varias obras, problemas que exigen distinto y lógico desarrollo y que al amontonarse quedan sin solución».

<sup>3</sup> J. Fitzmaurice-Kelly, *A New History of Spanish Literature*, London, Oxford University Press, 1926, p. 317: «Mira de Amescua's reputation is based less on the intrinsic merit of his plays than on the fact that the themes of these were extensively borrowed by contemporary dramatists».

<sup>4</sup> La crítica moderna ha tratado algunos de estos paralelos: Carlos Castillo, «Acercas de la fecha y fuentes de *En esta vida todo es verdad y todo mentira*», en *Modern Philology*, XX, 1923, pp. 391-401; E. Schramm, «Corneilles *Héraclius* und Calderóns *En esta vida todo es verdad y todo mentira*. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Beziehungen zwischen Frankreich und Spanien im 17. Jahrhundert», en *Revue Hispanique*, LXXI, 1927, pp. 226-308; James A. Castañeda, «*El esclavo del demonio* y *Caer para levantar*, reflejos de dos ciclos», en *Studia Hispanica in honorem Rafael*

por simplificación de la trama, es decir, eliminando las acciones secundarias.

Fijando la atención en *La rueda de la fortuna* y en la polémica que se produce en Francia, a la que la comedia de Mira no es ajena, en torno a la prioridad de Corneille o Calderón en sus obras *Héraclius* y *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, surge la sospecha de que la proyección del teatro de Mira en otros autores del XVII, o más específicamente la construcción crítica que así lo afirma, ha entorpecido no pocas veces una comprensión adecuada de su mundo teatral. Bien es verdad que hasta no hace mucho no se contaba con un corpus fiable de su teatro, y mucho menos con unos textos que facilitaran su estudio. Se impone ahora un balance. Un paso atrás para leer de nuevo a Mira.

Los resultados de los estudios sobre paralelos textuales y temáticos entre Mira y otros autores del XVII, no permitirían hablar de claras influencias y préstamos inequívocos. Como actitud sintomática puede presentarse la edición romántica de las comedias de Calderón realizada por Juan Eugenio Hartzenbusch<sup>5</sup>. Ya desde la primera nota a *En esta vida todo es verdad y todo mentira* Hartzenbusch quiere dejar claro el parentesco con *La rueda de la fortuna*, para ello recurre a un caso de paralelo textual. Los versos en cuestión aparecen muy al principio de la comedia de Calderón pronunciados por el usurpador Focas:

Leche de lobas, infante,  
me alimentó allí en mi tierna

Lapesa, II, Madrid, 1974, pp. 181-188; Ruth L. Kennedy, «Tirso's *La vida y muerte de Herodes*. Its Date, Its Importance, and Its Debt to Mira's Theatre», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXVI, 1973, pp. 121-148; Ruth L. Kennedy, «Tirso's *La república al revés*: Its Debt to Mira's *La rueda de la fortuna*, Its Date of Composition, and Its Importance», en *Reflexión*, II, 1973, pp. 39-50; Vern G. Williamsen, «The Development of a Décima in Mira de Amescua's Theatre», en *Bulletin of the Comediantes*, XXII, 1970, pp. 32-36; M. Scaramuzza Vidoni, *Relazioni letterarie italo-ispániche: il «Belisario» di A. Mira de Amescua*, Roma, Bulzoni, 1989.

<sup>5</sup> *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, edición de Juan Eugenio Hartzenbusch, IV, Madrid, B.A.E., 1850.

edad, y en mi edad adulta  
el veneno de sus yerbas

Hartzenbusch los explica en nota: «En *La rueda de la fortuna*, comedia heroica de Don Antonio Mira de Mescua, que tuvo Calderón presente al escribir la actual, se halla este diálogo entre el emperador Mauricio y Focas:

MAURICIO  
¿Quién eres?

FOCAS  
Un monstruo fui.

MAURICIO  
¿Y tus padres?

FOCAS  
Mi fortuna  
y el mar, porque en él nací,  
y una barca fue mi cuna  
hasta que a tierra salí.  
Un pescador me sacó,  
y como a mí me crió  
con palmas y verdes ovas  
y leche de mansas lobas,  
soy melancólico yo».

El paralelo parece indiscutible, pero sin más comentarios la observación del editor de Calderón es incompleta. El personaje de Focas, tanto en Calderón como en Mira, es el prototipo del usurpador, la personificación del desorden estatal que culmina un proceso de injusticia. Asociar un personaje de esas características, en el que la ambición es una fuerza ciega desprovista de justicia histórica, con la también oscura figura simbólica de la loba, no es extraño en la tradición mediterránea, cuyos precedentes clásicos más conocidos son la loba de Aquironte y la de Rómulo y Remo<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Cfr. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 654: el lobo «es esencialmente el que lleva la boca de los infiernos que se abre de par en par en el horizonte de la tierra».

Por su parte el editor romántico de Mira, Mesonero Romanos, incluye *La rueda de la fortuna* al frente del tomo segundo de los *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega* publicado en la B.A.E. en 1858. En su prólogo Mesonero se hace eco de lo que ya en su época parece haberse convertido en un lugar común: «Muchos de aquellos argumentos, inventados indudablemente por Mira de Mescua, y adoptados, y acaso mejor desenvueltos después por sus más insignes sucesores, quedaron como olvidados en el repertorio de aquel, para lucir con nuevo brillo en el de sus atrevidos imitadores, sin que por eso deba negarse a su inventor el justo tributo de estimación y de respeto». Mesonero llega a justificar la no inclusión de *El esclavo del demonio*, en el volumen por él editado, por haberse publicado ya la comedia *Caer para levantar* de Moreto, Cáncer y Fragoso en el tomo correspondiente a Moreto de esa biblioteca. Respecto a *La rueda de la fortuna* Mesonero no se aparta un ápice del comentario anterior de Hartzenbusch: «Y el mismo Calderón [...] tomó por pauta, en la que tituló *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, la de *La rueda de la fortuna*, de Mira de Mescua, precediendo en ello al gran Corneille, que indudablemente la siguió en su *Heraclius*, mas bien que á la de Calderón».

También Menéndez y Pelayo, a propósito de la comedia de Calderón, relaciona las tres obras: «El drama es de pura invención y no sólo no es histórico, sino que va directamente contra la historia, como también *La rueda de la fortuna*, y no tanto el *Heraclio* de Corneille»<sup>7</sup>. Sobre la mayor o menor historicidad de estas obras tendremos ocasión de hablar en otro lugar. Aquí atenderemos a la intervención de Menéndez y Pelayo en la polémica sobre el *Heraclio*. Para el polígrafo español la prueba más concluyente de la prioridad de Calderón sobre Corneille es la existencia de *La rueda de la fortuna*, en donde se hallan, por primera vez y en castellano, los personajes

<sup>7</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III, en la ed. nacional de *Obras Completas*, Madrid, C.S.I.C., 1941, p. 214.

y las escenas más interesantes de *En esta vida todo es verdad y todo mentira*<sup>8</sup>.

Por último, Cotarelo, que no tenía en estima esta obra de Mira, critica en ella la inverosimilitud e incluso la extravagancia de muchos de los acontecimientos que forman el esqueleto de la acción, presentándola como modelo de la exuberancia del teatro español en sus comienzos. Cotarelo concluye valorando *La rueda de la fortuna* como una de las peores obras de Mira de Amescua: «En resumen: esta comedia, como obra orgánica, en cuanto al arte no tiene defensa [...]. De esta obra tan extraña arranca la mala fama que tuvo Mira de Amescua entre los críticos que leyeron pocas obras suyas»<sup>9</sup>. Según las opiniones vistas hasta ahora estaríamos ante una obra fallida que sin embargo proporciona material a Calderón y Corneille, como se repite, quienes con su arte más depurado mejorarían el tratamiento del asunto.

Aparte de ciertos paralelos textuales, en modo alguno decisivos, y la utilización de algunos de los personajes de la fábula, el desarrollo de la acción en la pieza de Calderón es muy distinto al de *La rueda de la fortuna*. Dejando a un lado innovaciones propias del teatro de Calderón, como es la introducción de dos «graciosos» que ofrecen el necesario contraste a las escenas palaciegas, o la del mago Lisipo que pone en marcha el artificio fantástico para intentar descubrir la verdadera identidad de Heraclio y de Leoncio, la peripecia que da lugar al desenlace es muy diversa a la de la obra de Mira. En *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, construida precisamente en

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 212: «Pero hay otra prueba más concluyente, y que no deja duda sobre esta cuestión de fecha, y es el hecho de existir en castellano, y mucho antes del Heraclio, la verdadera obra que sirvió de modelo a Calderón, que es una comedia de Mira de Amescua, titulada *La Rueda de la fortuna*, donde no solamente hallamos algunos de los personajes, algunas de las escenas mas interesantes de *En esta vida todo es verdad y es mentira*, sino hasta versos enteros, copiados casi a la letra». Menéndez y Pelayo utiliza el paralelo textual utilizado anteriormente por Hartzenbush: «Leche de lobas...»

<sup>9</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Mira de Amescua y su teatro, estudio biográfico y crítico*, Madrid, Revista de Archivos, 1931, p. 143.



torno al problema de la verdad, la peripecia se produce en el momento de la identificación de los personajes<sup>10</sup>, mientras que Mira utiliza la historia de Heraclio para escenificar el triunfo final de la justicia a través del reconocimiento del heredero legítimo, que se produce de forma gradual, y de una peripecia múltiple más política que metafísica. *La rueda de la fortuna* es la primera de una serie de obras en las que Mira trata el tema de la fortuna. La oposición dicha/desdicha, próspero/adverso está presente desde el mismo título de buena parte de sus comedias, ejemplo son *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera*, *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*, *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna*, *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, *El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario* y *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*. De Belisario sabemos que era un tópico en los días de Mira para ejemplificar la volubilidad de la fortuna en la vida pública. La fuente de la historia de Belisario parece ser la *Anecdota* o *Historia secreta* de Procopio de Cesarea, en la que se cuenta cómo Belisario en el momento más bajo de su fortuna llegó a pedir limosna. En *La rueda de la fortuna* ya aparecen dos escenas que recrean ese acontecimiento en la vida de Belisario contada por Procopio: Leoncio y Filipo, dos generales del emperador Mauricio, padre de Heraclio, se piden mutuamente limosna en los momentos más adversos de sus respectivas trayectorias. El hecho de recurrir a la caridad lo presenta Mira en esta comedia como el peor trance de la desdicha:

#### LEONCIO

Vergüenza y desdicha están  
en el que a pedir comienza;  
y es más desdicha y vergüenza  
sí, pidiendo, no le dan.

<sup>10</sup> Aristóteles consideraba la coincidencia del reconocimiento de la verdad, o agnición, con la peripecia como la forma más perfecta de agnición: «La agnición es, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la del Edipo.» (*Poética de Aristóteles*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, 1452a30-1452a33).

El final de Belisario en *El ejemplo mayor de la desdicha*, caído en desgracia por los celos de la emperatriz Teodora, nos presenta al capitán mendigando por los caminos:

BELISARIO

Caminantes peregrinos,  
si hay lástima que os permita  
tener dolor, Belisario  
es ya la fábula y risa  
de la fortuna. Limosna  
va pidiendo el que solía  
hacer bien a todos, y hoy  
no hallo persona viva  
que me favorezca.

Como vemos existe una tradición sobre la figura de Belisario que Mira ya conocía al escribir *La rueda de la fortuna*. Pero ¿por qué elige la historia de los reinados de Mauricio, Focas y Heraclio para abordar por vez primera el tema de la fortuna? ¿En qué tradiciones y fuentes históricas se apoya? Una posible respuesta a estas cuestiones se encuentra en el aviso al lector que Corneille coloca al frente de su *Héraclius*. El drama francés, y Corneille particularmente, cuida de ajustar lo más posible sus argumentos a la realidad histórica, y cuando se desvía de ella los únicos criterios aceptables son los de «verosimilitud» o la «necesidad de la fábula», en el más puro sentido aristotélico. Corneille escribe sus avisos al lector con el fin de comentar y justificar los materiales históricos y no históricos de sus dramas. En el aviso del *Héraclius* el dramaturgo francés advierte al lector que sólo reconocerá el orden de sucesión de los emperadores, esto es los reinados de Mauricio, Focas y Heraclio. De igual forma, justifica por razones de la «fábula» la falsificación del nacimiento de Heraclio, pues se le hace hijo de Mauricio cuando en realidad fue hijo de un pretor africano de su mismo nombre. Por último apunta que ha prolongado la duración del imperio de Focas de 8 a 12 años, así como la vida de la emperatriz Constantina. Corneille confiesa que su fuente histórica es un episodio relatado por el cardenal Baronio en sus *Anales eclesiásticos* publicados en doce tomos entre 1588 y



1607, que abarcan la historia de la Iglesia desde el año 1 hasta el 1198. La obra de Cesare Baronio es una apología de la tradición católica contra las doctrinas luteranas, en oposición fundamentalmente a las *Centurias de Magdeburgo* de Matías Flacio. A pesar de sus errores la obra del cardenal Baronio cosechó un éxito inmediato y continuo. Es perfectamente posible que Mira conociera los *Anales eclesiásticos* durante sus estudios teológicos, y sobre ellos se acercara al papado de Gregorio el Grande y sus relaciones con el Imperio de Oriente, relaciones que son fundamentales en la acción de *La rueda de la fortuna*. Tanto Corneille como Mira parecen tener presente el retrato de Focas hecho por Baronio como personificación del mal: cabellos rojos, mirada terrible, tiranizado por el vino y las mujeres, rígido en su hablar, rudo en las costumbres, herético y devastador con los hombres y la naturaleza<sup>11</sup>.

Baronio cuenta cómo Focas al destronar al emperador de Oriente Mauricio hace matar a éste y a sus hijos. Mauricio descubre que uno de los que va a morir como hijo suyo no es tal, e invocando la justicia divina desvela el error, de forma que ninguno de sus hijos le sobrevivió. De este suceso dice Corneille haber llegado a la «fábula» de hacer a Heraclio hijo de Mauricio, como si aquél fuera el hijo que no llegó a matar Focas. Lo curioso es que Mira y Corneille llegan a la misma solución: hacer de Heraclio el hijo de Mauricio<sup>12</sup>. De cualquier forma Corneille utiliza el prólogo para plantear las tensiones entre historia y verosimilitud dramática: «Je ne sais si on voudra me pardonner d'avoir fait une pièce d'invention sous des noms véritables; mais je ne crois pas qu'Aristote le défende, et j'en trouve assez d'exemples chez les anciens»<sup>13</sup>. Estas

<sup>11</sup> Cesare Baronio, *Annales ecclesiastici*, t. VIII, Venetia, Stephanum Monti, 1739, p. 57.

<sup>12</sup> Valbuena Briones, comentando esta coincidencia, se preguntaba si Corneille fue sincero en la relación de sus fuentes (*Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965, p. 285).

<sup>13</sup> Pierre Corneille, *Théâtre*, texte établi et annoté par Pierre Liéve, Bibliothèque de la Pléiade, 1934, p. 137.

palabras intentan justificar su desvío de la verdad histórica, si así se puede llamar lo escrito por Baronio, al presentar en escena la acción de Leontine al dejar morir a su hijo por salvar a Heraclio, con la que Corneille dramatiza las tensiones entre deber, o razón de estado, y pasión. El «examen» de la obra lo acaba Corneille aludiendo a su respeto de las tres unidades y a la dificultad de comprensión que plantea la obra por las muchas claves a tener en cuenta en el desenlace: «mais le poëme est si embarrassé qu'il demande une merveilleuse attention. J'ai vu de fort bons esprits, et des personnes des plus qualifiées de la cour, se plaindre de ce que sa représentation fatiguait autant l'esprit qu'une étude sérieuse. Elle n'a pas laissé de plaire; mais je crois qu'il l'a fallu voir plus d'une fois pour en remporter une entière intelligence»<sup>14</sup>. La misma atención, y aún mayor, pide la «fábula» de *La rueda de la fortuna*.

En la polémica francesa en torno al «Heraclio» español no se menciona nunca a Mira de Amescua. Los parecidos entre el *Héraclius* de Corneille y *En esta vida todo es verdad y todo mentira* de Calderón son muchos, mayores que entre cualquiera de estas dos obras y *La rueda de la fortuna*. Parece como si alguno de los dos autores hubiera conocido el argumento del otro. Las dos plantean la doble sustitución de príncipes de una manera más evidente y central que en la de Mira. La opinión común de la crítica francesa es que Calderón conoció, de una manera más o menos directa el asunto de la obra de Corneille. Éste a su vez tomó inspiración de Calderón en otras ocasiones, de forma que los dos más grandes genios del teatro europeo de la época parecen «inspirarse» mutuamente<sup>15</sup>.

La representación del *Héraclius* da lugar a una carta anónima, atribuida al abbé Pellegrin, que con el título de *Lettre aux auteurs du Mercure au sujet de la tragédie d'Héraclius* apa-

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>15</sup> Vid. Alain Nidust, «*Héraclius Empereur d'Orient*. Notice», en Pierre Corneille, *Théâtre Complet*, t. II, vol. II, Édition du Tricentenaire, C.N.L., Université de Rouen, 1985, pp. 431-434.

rece en dos partes, febrero y marzo de 1724, en el *Mercure de France*. Allí se encuentra un extracto de *En esta vida todo es verdad y todo mentira* y se concluye con la promesa de un examen profundo en lo tocante a la prioridad entre los dos autores. El número del mes de mayo contiene una nueva *Lettre écrite aux auteurs du Mercure sur la tragédie d'Héraclius* con el resultado del examen prometido, favorable a Calderón: «je suis persuadé que Calderon a fait paroître sa pièce avant celle de Corneille; que ce dernier doit à l'Espagnol, sinon le plan entier de sa tragédie, au moins l'idée de son sujet; enfin que Corneille a imité des morceaux entiers de Calderon, lorsqu'il a trouvé lieu de les accommoder à son sujet»<sup>16</sup>. Para el autor de esta carta las ingenuidades de la pieza española son prueba de su prioridad respecto a la francesa, ya que no parece posible que Calderón haya desfigurado un asunto tan bello si hubiera tenido presente la obra del poeta francés. Al contrario, es más lógico pensar que Corneille, impresionado por el patetismo sublime que proporciona el asunto de Heraclio para la tragedia, la haya purgado de lo sobrenatural y maravilloso y haya retenido el fondo principal, desechando aquello que tiene más de sueño que de realidad, haciéndola, en una palabra, más verosímil. Y concluye: «Malgré la beauté des vers de notre poëte, je ne puis m'empêcher de reconnoître encore plus d'elevation et de noblesse dans la pensée, plus de précision dans l'expression de l'étranger. Corneille a paraphrasé Calderon; d'où je conclus que Calderon a écrit le premier, et que Corneille a travaillé après lui. Je m'imagine que vous penserez de même».

La polémica la retoma Jolly, siguiendo las opiniones del jesuita P. Tournemine, en el *Advertissement* a las *OEuvres de Corneille* publicadas por él en 1738. Allí cuenta como el P. Tournemine, intentando destruir la, según él, falsa acusación de que Corneille copió a Calderón en su *Héraclius*, escribió a

<sup>16</sup> Los textos del *Mercure de France* y M. Viguiet, que se verán a continuación, los cito por el prólogo de Ch. Marty Laveaux a *OEuvres de Pierre Corneille*, t. V, Paris, Hachette, 1862.

uno de sus amigos españoles para pedirle dos cosas: en qué año se representó por primera vez la obra de Calderón y si este autor había visitado Francia alguna vez. El conocimiento de las obras parece ser en esta época, por defecto, fruto del viaje. Sobre la primera cuestión sólo le es posible saber por su amigo español que la edición que posee es posterior a 1647, año de la primera representación del *Héraclius*. En cuanto a un viaje de Calderón a Francia la respuesta es positiva e incluso le informa que había escrito versos en alabanza a la reina regente Ana de Austria. Los hermanos Parfaict, autores de una historia del teatro francés, se fían ante todo de las declaraciones de Corneille al frente de sus obras, y así como en otras ocasiones declara las fuentes de su inspiración aquí no menciona a Calderón. Por ejemplo en el examen de *Don Sanche d'Aragon* encontramos la siguiente declaración: «Cette pièce est toute d'invention, mais elle n'est pas toute de la mienne. Ce qu'a de fastueux le premier acte est tiré d'une comédie espagnole, intitulée *El Palacio confuso*»<sup>17</sup>. Corneille también declara sus deudas con *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro para *El Cid*, con *La verdad sospechosa* de Alarcón para *Le Menteur* y con *Amar sin saber a quién* de Lope de Vega para *La suite du Menteur*.

Por su parte M. Viguiet terció en la polémica contando cómo Corneille trabajó para esta obra sobre los *Anales eclesiásticos* del cardenal Baronio, y añade: «qui ne fatiguaient pas beaucoup, je pense, l'attention du capellán mayor Calderón de la Barca». Según Viguiet, Corneille se siente atraído por el relato de la muerte de Mauricio y sus hijos, y sobre todo por la confusión que en un primer momento crea la sustitución de uno de sus hijos por el de la nodriza. La tragedia está servida para Corneille desarrollando lo que hubiera ocurrido si esa confusión se hubiera consumado. Para ello es necesario hacer de Heraclio este hijo escondido. Viguiet explica el «Heraclio»

<sup>17</sup> Pierre Corneille, *Théâtre*, ed. cit., p. 277.

español como una sugerencia de Felipe IV a su más hábil poeta, Calderón, para que llevara a la escena española algo del gusto dramático francés.

La participación de Voltaire en la polémica le lleva a la traducción de *En esta vida todo es verdad y todo mentira*. Al no conseguir ninguna información definitiva sobre las fechas de representación y edición de la comedia de Calderón, Mayans y Siscar fue su informador español al respecto, intenta con la traducción mostrar al lector francés las particularidades de la obra española y polemizar con la Academia francesa sobre la originalidad de Corneille. Su disertación final inicia la lectura romántica de Calderón subrayando los aspectos sobrenaturales y de fuerte imaginación en la obra de Calderón, para con esos argumentos negar cualquier posibilidad de inspiración ajena en la obra del español: «Une imagination aussi déréglée ne peut être copiste; et sûrement il n'a rien pris, ni pu prendre de personne»<sup>18</sup>. Voltaire asegura el desconocimiento del francés por parte de Calderón, así como su ignorancia del latín y de la historia y constata la falta de atención de los españoles a la literatura francesa, que se manifiesta sobre todo en la falta de traducciones. Por el contrario, para apuntalar aún más su tesis, hace recuento de los numerosos modelos españoles de Corneille.

Detrás de toda esta polémica parecen latir intereses nacionales y enemistades literarias, pero no por ello deja de ser sintomática de las relaciones literarias entre Francia y España durante los siglos XVII, XVIII y XIX. En lo que se refiere a Mira de Amescua tanto la crítica española aquí aducida, como el desconocimiento francés de su obra, prueba que el encuentro de Mira con la crítica del XIX, o con aquella que utiliza sus mismos argumentos, lo deja incomprendido y vencido con armas que no son las suyas. Y también nos sugiere una pregunta

<sup>18</sup> Voltaire, «Dissertation de l'éditeur sur l'*Héraclius* de Calderón», en *Les Oeuvres Complètes de Voltaire*, t. 55, Banbury Oxfordshire, The Voltaire Foundation, Thorpe Mandeville House, 1975, p. 628.

final: si la identificación de *La rueda de la fortuna* con *En esta vida todo es verdad y todo mentira* es un lugar común ya en la primera mitad del siglo XIX, ¿cómo a Mayans y Siscar no se le ocurrió mencionar la obra de Mira ante las preguntas de Voltaire?

